جورجو اشتره‌لر:
کارگردانی خلاق و نمونه

منظومه‌ای از صحنه‌های ناب و نایاب

قطب‌الدین صادقی

جورجو اشتره‌لر در بارکولا[1] و در سال ۱۹۲۱ به دنیا آمد. در میلان به آکادمی تاتر رفت و پس از پایان دورهٔ تحصیل در چند گروه سیار نمایشی بعنوان بازیگر آغاز به کار کرد. در طول جنگ جهانی دوم او را به خدمت فراخواندند. او سپس در سال ۱۹۴۳ به سویس پناهنده شد و به نهضت مقاومت پیوست. اشتره‌لر بهنگام اقامت در سویس و در اردوگاه پناهندگان «مورون»[2] و سپس در «ژنو» بود که دوباره به تاتر بازگشت و برای نخستین بار به کارگردانی پرداخت و به یاری «گروه تاتر ماسک»، او «قتل در کلیسای جامع» اثر «تی اس الیوت» و «کالیگولا»ی آلبرکامو را به صحنه برد. پس از پایان جنگ و در برگشت به ایتالیا، او منتقد روزنامهٔ «میلانوسررا»[3] شد و آنگاه در چند گروه بعنوان کارگردان، آثاری به نمایش گذاشت. سرانجام در بهار ۱۹۴۷ بهمراه «پائولو گراسی»[4] گروه «پیکولو تاترو»[5] میلان را به وجود آورد، که امروز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همچنان مدیریت آنرا برعهده دارد.

اشتره‌لر نقشی بسیارتعیین کننده در نوسازی تاتر ایتالیای بعد از جنگ ایفا کرده است زیرا این تاتر در اثر فاشیسم موسولینی بسختی به قهقرا رفته و به نسبت تاتر دیگر کشورهای اروپائی عقب افتاده بود. به سبب تلاشهای پیگیر هنری و اجتماعی اشتره‌لر برای احیای تاتر ایتالیا، امروزه او را می توان همراه با «اینگمار برگمن»، «پیتر بروک»، «پیتر اشتاین»[۶] و «پاتریس شرو»[۷] یکی از چند کارگردان بزرگ دنیا بشمار آورد. بی شک او جائی بسیار والا در تاتر معاصر دارد. پس از سی سال کار تاتر و خلق آثاری درخشان، کارگردانی های او به یک اندازه ستایش و اعتراض برانگیخته اند[۸] و برخی از نمایشهای او مانند «آرلکن، یک نوکر و دو ارباب» در سراسر جهان با توفیق بسیار به نمایش درآمده اند. اشتره‌لر همان اندازه به تغییرات و تازگی های کارگردانی جدید که در سالهای اخیر پدید آمده اند، توجه دارد که به بینش خاص خود از یک تاتر «روشن و زلال» که تماشاگر را یاری میدهد تا زندگی را بهتر دریابند.

درباره اشتره‌لر و سیر تحول کار او بد نیست بدانیم که او کارش را از سبک ناتورالیسم ایتالیائی آغاز کرده است و سپس به «استیلیزاسیون»[۹] نوع تاتر فرانسه می رسد («کوپو»[۱۰] و مخصوصاً «ژووه»[۱۱] از استادان او محسوب می شوند) و پس از پشت سر نهادن تجربیات فراوان در زمینه تاتر «اپیک» برشت، سرانجام به سبکی خاص می رسد که می توان آنرا ترکیبی از سبک های عمده تاتر معاصر دانست. سبکی که آنرا «ناتورالیسم خودآگاه» می خوانند. سبکی که با روح اجتماعی و بینش سیاسی اشتره‌لر عمیقاً پیوند خورده است.

اشتره‌لر را می توان کارگردانی سخت، دقیق، جسور و خلاق دانست که حس تصویر صحنه ای بی نظیری دارد. او با هر نوع «تجرید» و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«دگماتیسم» دشمن است و نسبت به آثار کلاسیک مخصوصاً شکسپیر و «گلدونی» دارای حساسیت و یک «نوستالژی» گیراست. او با اجرای آثار این دو نویسنده توانسته است تا حدود بسیار زیادی آنان را معاصر سازد.

اشتره‌لر به اجرای آثار برشت که عموماً عبوس بودند، بعدی بسیار دلپذیر داده است. کارگردانی «گالیله»، «ژان مقدس کشتارگاهها»، «زن نیک سچوان» و «اپرای سه پولی» اشتره‌لر در جهان دارای شهرت به‌سزائی است.

«لوئیجی پیراندللو» بزرگترین درام‌نویس معاصر ایتالیا نیز یکی دیگر از نویسندگان مورد علاقه او بشمار می رود که آخرین اثرش یعنی «غولهای کوهستان» را در فستیوال ملل پاریس در سال ۱۹۶۷ با قدرت تمام به صحنه آورده است. همچنین در سال ۱۹۷۳ اشتره‌لر در فستیوال «سالزبورگ»[۱۲] یکی از خیره کننده‌ترین کارگردانی های خود را با اجرای تریلوژی «هانری ششم» شکسپیر و زیر عنوان «بازی قدرتمندان» عرضه کرد.

بد نیست یادآوری کرده باشیم که اشتره‌لر را ضمناً از بزرگترین کارگردانان اپرای اروپا می دانند و «عروسی فیگارو» موتسارت و «مکبث» وردی او بسیار معروفست.

اشتره‌لر و گراسی با برنامه ریزی دقیق و سیاست فرهنگی سنجیده‌ای که در پیش گرفتند، توانستند از «پیکولو» یک مرکز واقعی نشر و معرفی تاتر پدید آوردند، و در میان تماشاگران خود شمار زیادی کارگر و طبقات کم درآمد داشته باشند (حدوداً ۶۰ تا ۷۰ درصد) و بدینوسیله عملاً تاتری مردمی بوجود آوردند.

اشتره‌لر در جوار تاتر خود مدرسه هنرهای دراماتیک پیکولو تاترو را به‌وجود آورد که از شهرت نسبتاً فراوانی برخوردار است. مدیریت این

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مدرسه را «سیلویو دامیکو»[۱۳] بعهده دارد.

مکتب و استاد

ظاهراً من استادی نداشته‌ام. و اگر از اولین آموزش‌های یک «مدرسه تأتری» بتوان صرفنظر کرد، باید گفت که من یک خودآموزم. منهم با شور و شوقی آتشین و بی نهایت شدید به یک مدرسه تأتری مشهور رفته‌ام: آکادمی «فیلودراماتیکی»[۱۵] در میلان. این مدرسه کوشش داشت تا جوانان «مستعد» را برای حرفه بازیگری آماده سازد. این مدرسه‌ای بود مانند دیگر مدارس، اما گذشته‌ای باشکوه داشت و دارای یک روش آموزش «تجربی» و خاص خود بود. (از این مدرسه بعدها بازیگران مشهوری فارغ التحصیل شدند). سال اول تحصیل اختصاص به کلاس «بیان» داشت. سال دوم شامل «هنر دراماتیک» بود. و مابین سال اول و دوم، کلاسی دیگر گذاشته بودند که به «فرهنگ تأتر» می‌پرداخت. وجه مشخصه این مدرسه در سختی و در آئین خاص آن بود. سالن تأتر کوچکی را به‌یاد می‌آورم که در آن تمرین می‌کردیم. صندلی طلائی و بزرگی را مجسم می‌کنم که پوشش آن از مخمل سرخ بود و روی آن «لاسینیورا» (بازیگر بزرگ و معروف، «امیلیا وارینی»[۱۶]) می‌نشست. و من هنوز «فضا»ئی را که در اثر سکوت، صدای بهم خوردن صندلی‌ها، صدای سرفه‌ها و نفس کشیدن دقیق آدمها به‌وجود می‌آمد، احساس می‌کنم.

در اینجا بود، در روی این صحنه کوچک (که توسط لامپهای ریزی روشن می‌شد.) که من «شعر» خواندم، بازیگری را شروع کردم، و اصول تأتر را فراگرفتم. بی‌شک اینها اصولی ساده ولی بسیار اساسی بود. اینها را من به گونه‌ای تجربی و بدون پایه علمی آموختم. با زحمات زیادی که معمولاً مقلدین بخود میدهند. اینجا هیچکس برای ما توضیح نمیداد چکار باید کرد و راهی نبود جز اینکه استاد را «تقلید» کنیم. بی هیچ یاری مواد نظری ولی با پایداری دست کم کوشش می‌کردیم که «روشن و فصیح» صحبت کنیم و کلمات را با لحن درستی ادا کنیم، صدای خود را به گوش دیگران برسانیم و چنانچه ممکن بود احساس خود را به شنوندگان منتقل کنیم.

حالا دیگر اولین ترسهای ما شروع شده بود، و اولین احساس برهنگی ما در صحنه هنگامی که تنهائیم؛ اولین احساس داشتن یک «بدن» که حالا نمی‌دانیم با آن چه کنیم، احساس داشتن دستها و بازوانی که مزاحم ما بودند!... انگار آنها می‌خواستند به میل خود حرکت کنند... و بسیاری چیزهای تأتری دیگر مثل: حفظ کردن نقش، همچون یک دزد در جیب خود نگاهداشتن «متنی» که می‌بایست می‌گفتیم، و اندیشیدن در تمام طول روز به آنچه که می‌بایست «اجرا» نمائیم. پائیدن زندگی دیگران در «تراموا» و در کوچه با یک کنجکاوی بیش از حد و سپس آنها را گرفتن و چون «مدلی» استفاده کردن برای کاری که قرار است در صحنه انجام دهیم. ما اینک ناامیدی ناشی از «بد اجرا» کردن، دلسردی، و شادمانی «خوب اجرا» کردن را می‌شناختیم، پرشور و هیجان بودیم، و دارای این احساس که در برخی لحظات نیکبختی خود را ایزدی بپنداریم. این برای ما حالا «تمامی» تأتر

بود حتی اگر سطحی بسیار نازل داشت. این آموزش‌های مقدماتی حتی تا به امروز هم برای ما اهمیت دارند و در ما عمیقاً زنده‌اند.

آیا برای دیگران نیز چنین بود؟ از این تجربه شاید من اینرا دریافتم که اصولاً «مدرسه تأتر» در آموزش دادن یک «فرد تأتری» دارای نقشی بسیار اساسی است. طبیعتاً نه این مدرسه و نه مدارس دیگر که امروز این مسئولیت مهم ولی محدود را به‌عهده می‌گیرند، کافی بنظر نمی آیند. یک مدرسه «واقعی» و یا دست کم «واقعی تر»، مقدمه بسیار مهمی است پیش از برخورد راستین «بازیگر» با «صحنه». زیرا تنها صحنه است که می‌تواند استعداد واقعی، احساس مسئولیت و میزان توانائی کسی را نشان دهد. بازیگر جوانی که قرار است در مدرسه‌ای آموزش ببیند تا بتواند بعدها «مرد تأتر» شود نه تنها باید چیزهای «تکنیکی» بیاموزد بلکه لازمست روش و شیوه «تأتر کار کردن» را هم فراگیرد. مدرسه جائی است که او باید از آن «بینشی از تأتر» را بدست آورد. البته این خود مستلزم آنست که آن جوان دارای «بینشی از زندگی» باشد. بنابراین «مدرسه تأتر» باید چیزی ترکیبی و مربوط باشد که در آن تأتر «راستین» نقطه اوج و کمال خواهد بود. بی شک این «مدرسه» قبل از هر چیز مدرسه «زندگی کردن» در جهان است، تأتر تنها در مرحله بعد است که مطرح میشود.

جدا از این تجربه، من استادان زیادی داشته‌ام. من آنانی را استاد می‌نامم که در تأتر با آنها برخورد کرده‌ام و آنها به‌من چیزی آموخته‌اند. زیرا هر یک از ما «چیزهائی» را به «کسانی» مرهون و مدیونیم. ملاحت و شیرینی این حق‌شناسی نسبت به شخصی که به شما «چیزی داده است»، و اندیشه این خط ممتد «تجربه» که از انسانها و نسلها به انسانها و نسلهای دیگر منتقل می‌شود، و آنها را بدینگونه به‌طریقی جدائی ناپذیر به‌هم می‌پیوندد، احساسی است که من به‌سختی در خود حفظ کرده‌ام. جوانان امروز دیگر نیازی به استاد در خود نمی بینند. آنها احساس می‌کنند که دیگر به ایشان نیازی نیست. آنها می‌خواهند «هیچ چیز» به هیچکس «مدیون» نباشند. این شاید اولین نشانه آنست که من متعلق به دنیائی دیگرم و تعلق به یک «مرحله تاریخی» متفاوت دارم. اما وجود استاد همواره ضروریست و استادانی با «روش»ها و «روابطی» متفاوت با استادان قدیم، در هر حال لازمند و من سه استاد داشتم.

اولین استاد من «ژاک کوپو» است: من شخصاً ژاک کوپو را ندیده‌ام، اما با این وجود، او یکی از استادان من است. او به گردن من حق بزرگی دارد. در تربیت آموزشم به‌عنوان «مرد تأتر» چیزی بسیار اساسی را به او مدیونم که امروز تعریف کردن از آن چندان آسان نمی نماید. کوشش می‌کنم برای آن تعریفی بیابم: «برای من کوپو مساویست با یک بینش سخت گیر و با انضباط، او یک «ژانسنیست»[۱۷] و یک اخلاق در تأتر است. کوپو برای من برابر است با احساس وحدت و هماهنگی در تأتر، وحدت میان کلام نوشته و نمایش آن کلام؛ وحدت میان بازیگران، طراحان صحنه، آهنگسازان، نویسندگان و حتی آخرین کارگران

فنی، که همگی در تأثر همچون تنی واحدند.»
تأثر به‌عنوان مکانی که در آن هر کس می‌تواند، می‌داند و باید کار دیگران را انجام دهد؛ دیگران، یعنی افرادی که برخی بسیار خوب و برخی کمتر خوبند. تأثر برای او همچون «تعهدی» اخلاقی، همچون عشقی جسمی و انحصاری است و احساس گونه‌ای برادری مابین اهل نمایش است. احساسی که تنها با شادی می‌تواند به‌وجود آید. احساسی که به‌طریقی دردآور، مذهبی و نمایشی است. کوپو به «دگمی» آسان و آئینی اعتقاد نداشت بلکه سرسختانه به نوعی مبارزه تقریباً بیرحمانه مابین خودِ خویشتن و دیگری معتقد بود. بکرات درباره اینکه او تأثر را کنار گذاشت، و نیز دربارهٔ دلائل این کنار گذاشتن، سخن گفته‌اند. من امروز بسیار فراتر از آنچه که چند تن از شاگردان او و با من گفته‌اند، معتقدم که کوپوتأثررارها کرد، چون برای انجام دادن آن تأثری که در نظر داشت، او خواستار چیزی بود که «تنها خدا» می‌تواند از انسانها بخواهد. من مؤمنی راستین نیستم، اما به این «تعهد» سخت و پرتوقع در برابر زندگی و دیگران بی‌نهایت اعتقاد دارم. به این تأثر هماهنگ و یکی شده و به تأثری که حاصل دوپارگی خود و موهبت مطلق است، معتقدم. من به تأثری که در «روی صحنه» برای دیگران و به‌یاری دیگران انجام می‌شود، باور دارم. بینش تأثری من نیز «شادمانه» نیست، بلکه در پژوهش‌های دردآور خود که به‌دنبال نظم، صداقت و واقعیت می‌گردد، حتی در «خندیدن» نیز، این بینش همواره دقیق، سخت گیر و منحصر است.

استاد دیگر من «لوئی ژووه» است. او را برعکس از نزدیک شناختم. نسبتاً هم خوب و همچون یک انسان، یک مرد تأثر شناختم. من جوان بودم و او قبلاً «پیرمرد بزرگ تأثر» بود. او «ارباب» بود. (کلمه‌ای بی‌نهایت نرم و دلچسب که ما در زبان ایتالیائی معادلش را نداریم). اما انسانیت او، علاقه‌ای راستین که به من داشت (نه تنها به من)، جهان و نسل دیگری که او نمایش می‌داد، و ذوق و سلیقه متفاوتی که داشت، هنوز امروز هم برای من مدرسه‌ای معتبر است. این ژووه بود که به من آموخت تا ظرفیت و توان پذیرفتن کسان دیگری را داشته باشیم که پس از ما می‌آیند، حتی آنانی که اندکی بیگانه و دشمن‌اند. شجاعت پذیرفتن تأثر حتی در فقرش همچون کاری روزمره و نه کاری (هنری ــ فوق طبیعی) را من به ژووه مدیونم. عشق به این حرفه را به عنوان یک حرفه (با تمام خطراتی که در بر دارد) و غرور متواضعانه انجام دادن این حرفه و «خوب انجام دادن» آنرا من از ژووه آموختم.

بنابراین مفهوم تأثر به عنوان یک کار انسانی را از او یاد گرفتم. حضور «انتقاد» در «کارگردانی» کردن یک متن را که تنها یک «پژوهش» فیلسوفانه، انتقادی و فرهنگی این متن نیست بلکه «دریافت حسی»، رهائی عزیزی، و نوعی «وجود انتقادی» است، از ژووه دارم. احساس اینکه تأثر دارای خصوصیتی ناپایدار است و نیز پذیرفتن متهورانه این «تأثر گذرا» را من به او مدیونم. بگذارید در اینجا حکایتی را بازگو کنم که غالباً ژووه نقل می‌کرد؛ داستان آن

بازیگر پیری که لباس همه نقش های مشهوری را که در صحنه ایفا کرده بود، در نزد خود نگه می داشت. در کمد او لباس هملت، مکبث، لیرشاه و همه غولهای بزرگ تأتر جهانی وجود دارد. بازیگر پیر است، لباسها را می نگرد و ناگهان درمی یابد که در حال مردن است، اما دیگران زنده می مانند، «تنها دیگران»، نه بعنوان لباسهای نقش ها بلکه به عنوان «موجودات» تغزل تأتر، که همیشگی است و همیشه باقی خواهد ماند. بازیگر پیر در پایان و تنها در پایان است که در می یابد او وسیله ای بیش نبوده است. وسیله ای که شاید نتوان چیز دیگری را جایگزین او کرد، اما در هر حال وسیله ای که در خدمت تغزل تأتر است و نه بیشتر: «تنها شاعران خلاقند! تنها شاعران و نویسندگان باقی خواهند ماند!...».

ژووه نمی توانست دورتر برود. او چیز دیگری نمی خواست جز رها کردن خود در تأتر، جز در تأتر بودن و اختیار خود را بدست آن سپردن؛ اندیشه او که «مرد تأتر» همچون «گلدانی» خالی و «تهی» است که «طنین انداز» و مهیای آنست تا مورد استفاده قرار گیرد و «مسکن» چیزی شود، از همین جا می آید. از دیدگاه او بازیگر همچون وسیله ای همگانی است که واقعیت تأتر را غصب می‌کند. در اینجا برای «مرد تأتر» این خطر یا دام وجود داشت که «تأتر همه چیز است و بجز تأتر چیز دیگری وجود ندارد». بعدها من از خود پرسیدم: «پس زندگانی چه؟ انسان چه می شود؟ و این بشریت زنده، این آدم ــ گلدان ــ تهی ــ طنین انداز ــ مسکن بی نام پس کجاست؟»

سپس برشت آمد. یقیناً برشت نشان‌دهندهٔ نقطه فرجام است. او نقطهٔ برخورد و محل تلاقی همه این برایندهاست. و نه ضد، بلکه اوج است. در این هیچ جای شگفتی نیست. من این را منطقی می دانم. کاملاً منطقی. از میان بسیاری چیزها که برشت به من آموخت و همچنان دارد می آموزد، یکی هم: «تأتری انسانی» غنی و تماماً «تأتری» است. (به‌نوعی همان تأتر ژووه) ولی تأتری که تنها هدف نیست، تنها تأتر نیست. تأتریست که ساخته شده تا نه تنها دیگران را «سرگرم» کند بلکه آنان را یاری دهد تا خود و جهان را دگرگون سازند، خود و جهان را بهتر کنند، و جهان را برای «انسان» بسازند. او به من آموخت که نه تنها باید بازیگر و مرد تأتر بود بلکه باید فردی آگاه و مسئول هم بود. برشت این دو بعد انسانی را در تأتر با همان شدت، همزمان با هم متحد ساخت و امکان همزیستی کامل آنها را فراهم کرد. تأتری که نه خارج از تاریخ و زمان ایستاده است و نه ابدی و ضدتاریخ است. در نزد برشت، «تاریخ» و «تأتر»، و جهان و زندگی در یک رابطه متضاد و ممتد، سخت و اغلب دردآور قرار دارند، این رابطه همواره پویاست و همیشه دقیق و مترصد آنست تا گسترش و عمومیت یابد.

برشت استاد بزرگی در تکنیک صحنه و «روش تحقیق» به‌شمار می رفت. او انسان تأتری «کاملی» بود و سیمای مردی بزرگ را داشت که می خواست تا همه چیز را «تأتری» کند، همه چیز را جذب نماید و همه چیز را در روی صحنه بسوزاند. او یک «مرد غریزی» تأتر بود، شاید حتی بیشتر از ژووه ولی کمتر از اونمایشی، اما

بیشتر از او محجوب. در همان حال اما او دورتر، یعنی جداتر بود. او قدرت تحلیل و طنزی بی نظیر داشت (و این موهبت بزرگ «مردان سیاسی» است) که به او اجازه می داد تا خویشتن و ما را در بعد ضرورت تاریخی، در واقعیت تاریخی که تأثر را همچون «جزئی» از یک کل در بر گرفته است، بنگرد.

در پرتو زیبائی شناسی برشتی، و شرکتم در جنبش مقاومت (این مقایسه ناگهان به ذهنم خطور کرد) بخشی از سرگذشت من بعنوان انسان و یک آدم تأثری، روشنی می‌گیرد، تصفیه می شود و به اوج خود می رسد. نقطه اوجی که در واقع نقطه شروعست زیرا آن چیزی را که من صاحب آنم به حرکت درمی آورد و ساعت به ساعت در یک برخورد پیوسته با دیگران و با خود به بازی می‌گیرد. (براستی تضاد را زندگی کردن آسان نمی نماید!) و همه موضوعات کهن و تمامی تعهداتی را که انگیزه حیات منند، در دیدگاهی واحد و منسجم به هم پیوند می دهد. شاید این جملهٔ نمونه ولی فراوان بکار رفته اما به‌طرزی وحشتناک درست برتولت برشت برای همیشه زندگانی مرا زیر نفوذ خود گرفته باشد، آنجا که می‌گوید: «همه هنرها (و من می افزایم هنر تأثر نیز) به هنری یگانه کمک می‌کنند که از همه دشوارتر است؛ هنر زندگی کردن.» این ابتدا به صورتی ناخودآگاه بود، دست کم امیدوارم امروز کاملاً آگاهانه باشد. دربارهٔ من هیچ چیز دیگری برای گفتن وجود ندارد.

روش کار[۱۸]

هنگامی که در سال ۱۹۷۲ اشتره‌لر در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«پیکولو تاترو» «لیرشاه» را به صحنه برد، بیشتر از سه هزار تن در تمرینات او حضور یافتند. در سال ۱۹۷۳ زمانی هم که «اپرای سه پولی» برشت را کارگردانی می‌کرد، تعداد آن دسته از تماشاگرانی که در سر تمرینات او حضور پیدا کردند باز هم بیشتر بود. این تمرینات «باز» در حضور تماشاگران، در ظرف این مدت دیگر چیزی کاملاً «طبیعی» به‌نظر می رسیدند: آن رازی که در اطراف «نقش مرموز» کارگردان وجود داشت، باید ناپدید می شد. تماشاگر باید واقعیت کار کارگردانی را بشناسد و باید حداقل اندکی از آن همه تلاش روحی، روانی و جسمی را که صرف یک نمایش می‌کنند، درک کند و دریابد.

امّا پیش از اینکه تماشاگران را در سر اولین جلسه تمرین بپذیرند، در تأتر چه می‌گذرد؟ ماهها پیش از این جلسه نخست تمرین، تمام نقاط و جاهائی که در دفتر اشتره‌لر بتوان یافت پر از کتاب، تصویر و یادداشت شده‌اند. کتابهائی دربارهٔ مؤلف، دوره او درباره اتفاقات و جریانهای تاریخی روزگار نویسنده، دربارهٔ موضوع نمایشنامه و جنبه های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن. همچنین تصاویری از مناظر، معماری و مردم در حالات معمول و آشنای آنها وجود دارد که به در و دیوار زده‌اند. برای یک اثر خارجی، به هر زبانی که باشد، اشتره‌لر متن اصلی و چندین ترجمه آنرا پیش چشم دارد و با دقتی بیش از حد، دقیق‌ترین متنی را برمی‌گزیند که از همه بیشتر به روح بازیگر نزدیک است. دفترچه های یادداشت او سراسر از نوشته هائی پر می شوند که او دربارهٔ تفسیر متن و روی امکانات اجرائی آن می نویسد. اشتره‌لر پس از نشست های بسیار با دکوراتور و آهنگساز، خطوط اساسی دکور و موزیک را ترسیم می‌کند و طرح کار را می ریزد. به گونه‌ای که امکان تغییرات بعدی در طی تمرینات باقی بماند. بعبارت دیگر «بازیگر» هرگز در چهارچوبی به سختی تعیین شده، زندانی نمی شود. او در فضائی انعطاف پذیر امکان تحول خواهد داشت، و پذیرای هرگونه گستردگی و دستکاری در طول تمرینات خواهد بود.

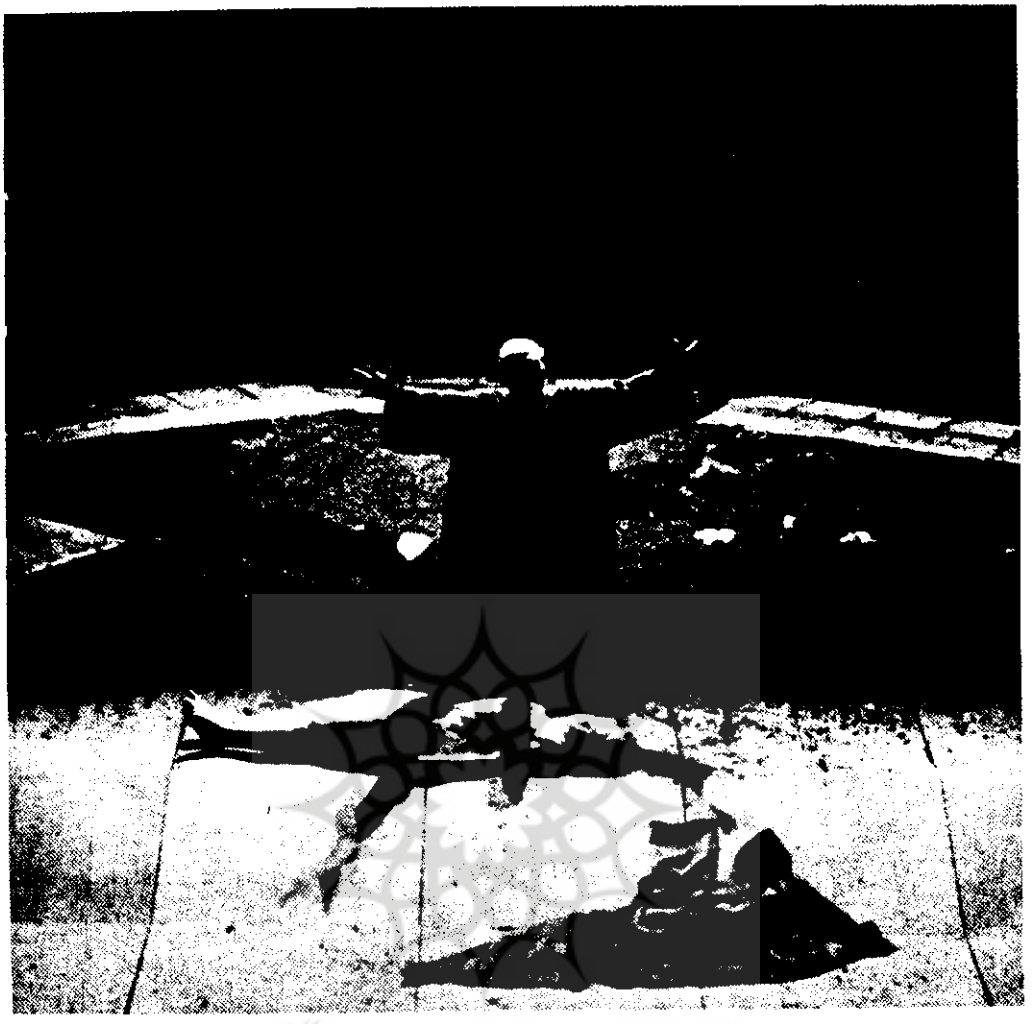
«جایگزینی» که در همه جا معمول است و به منزلهٔ آغاز شدن تمرینات به‌حساب می آید، در نزد اشتره‌لر جائی ندارد. درعوض او تمامی بازیگران را در مدت هشت، ده و یا پانزده روز به دور خود جمع می‌کند و برای آنان توضیح می دهد که چرا نمایشنامه را برگزیده است. و به شرح نتایج تحقیقات طولانی و مقدماتی خود می پردازد و نتیجه گیریهایش را با آنان درمیان می‌گذارد. او نمایشنامه را با آنان می خواند، آنها را وادار می سازد تا آنرا بارها و بارها بخوانند و دربارهٔ آن با آنها به بحث و گفتگو می نشیند. به این ترتیب هنگام آغاز شدن تمرین در روی صحنه بازیگر دیگر با شرایط روحی و تاریخی متنی که قرار است در آن ظاهر شود، کاملاً انس گرفته و متن در وجود او رسوخ کرده است. تقریباً بی آنکه متوجه شود او در حافظه اش اینکار را می‌کند. او دیگر برای بازی کردن و اجرای تمرینات تکنیکی و تمام جزئیات خلاق نمایش، خود را آزادتر احساس می‌کند و دیگر مانند روش های «معمولی» تمرین، خود را همچون فردی جدا و

منفرد که مجبور است خود را در متن بگنجاند و با بازیگران متقابلش رابطه‌ای برقرار کند، نیست؛ بلکه همچون سلولی است از یک بافت کلی و گروهی که می‌تواند همواره تحول و گسترش یابد و همزمان با دیگر سلول‌ها کامل‌تر و پخته‌تر شود.

طبیعتاً نمی‌توان در همان گام اول و بدون دشواری ترجمان همه اینها را در حالات، حرکات، لحن‌ها و تغییرات صدائی یافت بلکه این در طی تمرینات طولانی و فشرده‌ای که جمیع بازیگران در سالن تمرین پیگیری می‌کنند، بدست می‌آید. حتی اگر صحنه در حال تمرین مستقیماً مربوط به آنها نباشد. (هر بازیگر به‌محض تمام کردن صحنهٔ خود از سالن تمرین خارج نمی‌شود تا برود مثلاً در یک کافه بنشیند.) زیرا روشی چنین، آگاهی برکار دسته‌جمعی را به‌وجود می‌آورد. آنهائی که در جلسات تمرین حضور داشته‌اند، دیده‌اند که اشتره‌لر بدقت نگاه می‌کند، همواره گوش میدهد، و در موارد نادری نیز نشان می‌دهد که کاری را «چگونه باید انجام داد»، اما اغلب «ضمن بازی کردن» در تمرین شرکت می‌کند. او پیوسته مابین صحنه و میز کارگردانی در حال رفت‌وآمد است، و همزمان با بازیگران برخی جملات را ادا می‌کند و یا با حالات خود آنها را برجسته می‌سازد. او با گفتن دیالوگها و القاء متن، «فضائی» خاص به‌وجود می‌آورد، ریتم کلام را تقطیع می‌کند و یا فریادهای تشویق‌آمیز می‌کشد. همیشه مابین بازیگران و کارگردان بر سر مسائل تکنیکی و روانشناسی بحث و گفتگو وجود دارد. اشتره‌لر پیشنهادات بازیگران را می‌شنود، نظر خود را هم ابراز کرده و بدینگونه گروه به آسانترین و عملی‌ترین راه‌حل می‌رسد.

در مدت تمرینات، اشتره‌لر کار پژوهشی خود دربارهٔ نویسنده را که پیش از تمرینات مقدماتی شروع کرده بود، همچنان ادامه می‌دهد. زیرا او هرگز فهم و برداشت خود را از اثر، مهمتر از فهم نویسنده نمی‌داند. او به‌طور همیشگی کوشش می‌کند تا راه خلاقیت بازیگرانش را هموارتر و مسطح گرداند و فهم‌شان را از محتوا و سبک نمایشنامه وسیع‌تر سازد؛ بی‌آنکه به بازیگر پرخاش و یا خشونتی روا دارد. دانش بیکران و تخیل بی‌پایان اشتره‌لر همیشه او را دورتر از موضوع می‌برد، و حتی به خارج از متن می‌کشاند. اما همین چشم‌اندازهای وسیعی بر کار می‌گشاید و بازیگر را یاری می‌دهد تا نقطه اوج و انعطاف لحظه‌ای صحنه‌ای را آشکارا ببیند و جزو بصیرتش سازد.

این تصادفی نیست اگر برشت در سال ۱۹۵۶ پس از دیدن اجرای «اپرای سه‌پولی» به اشتره‌لر می‌گوید: «شما به کار من یک بُعد و گسترش شاعرانه داده‌اید». این بُعد و گسترش تازه را می‌توان تقریباً در تمام کارگردانی‌های اشتره‌لر ــ هم در زمینهٔ تأتر و هم در آثار اپرائی ــ پیدا کرد. به لطف حس و شناختی که از موسیقی دارد، و در پرتو حساسیت‌اش نسبت به محتوای تغزلی اثر، و همچنین برای روح باز و سخی او که پرورش یافتهٔ یک تفکر علمی است، اشتره‌لر توفیق می‌یابد تا در متن‌های معمولاً معروف و بیشتر کار شده، چشم‌اندازهائی بیابد که دیگران یا ندیده‌اند و یا تا نیمه نشان داده‌اند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اشتره لراین چشم اندازها را به نحوی دلبخواه به متن «نمی چسباند» و یا به آن تزریق نمی‌کند. بلکه صحبت از چشم اندازها و یا افق هائی است که بطور همیشگی در جوهر متن وجود دارند و بنوعی قائم بالذات اثرند. او از هسته مرکزی اثر شروع کرده و آنرا گسترش می دهد سپس به یاری بازیگران با یک کار تدریجی آنرا تدارک می بیند، و در سطح «عینی» با همیاری دکوراتور و طراح لباس، و در سطح «شنوائی» با همکاری آهنگساز نمایش آنرا عملی می‌گرداند.

در مدت تمرینات، تغییرات بسیار زیادی در دکور و لباس صورت می‌گیرد. این دو باید در اولین فرصت ممکن آماده باشند تا بازیگر در آخرین شب تمرین (ژنرال ر پیتیسیون) با محیط و پوششی غریب و تماماً بیگانه روبرو نشود. نباید دکور برای او «تازه» بنماید بلکه از «مدتها

پیش» برای او مأنوس باشد. لباسها نباید تن‌پوشهای شیک و تمیز تأثر باشند، بلکه لباسهائی روزمره و از آن انسانهائی باشد که زنده‌اند. این سبک کار فضل فروشانه نیست، ادعا نمی‌کند که در جزئیات، خود را محبوس می سازد، بلکه همواره استناد به کار در کلیت آن می‌کند، و اغلب به بروز اختلافات خشنی بین اشتره‌لر و همکارانش منتهی می شود، ولی این ناهماهنگی و تفاوت در سلیقه‌ها سرانجام برای هر «دو طرف مخالف» بسیار سودمند و پربار است، زیرا هر دو طرف تأثیر یا «نتیجه نهائی» را در مدنظر دارند. در مدت هفته‌ها تمرین طولانی که کارگردانی اشتره‌لر می طلبد، مابین اعضاء گروه دائماً برخورد و آشتی رخ می دهد، امّا همیشه با احترامی بینهایت زیاد برای محتوای واقعی اثری که قرار است انسان امروز آنرا بفهمد؛ اثری که باید دین انسان امروزی را غنی سازد، به تفکرش وادارد، احساسات او را برانگیزد و وادارش نماید تا عمقاً و به‌تمام زندگی کند.

میان‌پرده[۱۹]

کار من حکایت کردن داستانهائی برای دیگرانست. باید این داستانها را بازگو کنم. نمی توانم نگویم. من داستان عده‌ای را برای عده‌ای دیگر نقل می‌کنم یا حکایت خودم را برای خودم یا برای دیگران تعریف می‌کنم. این حکایات را برصحنه‌ای چوبی که در آنجا آدمهای دیگری نیز در میان اشیاء و نور وجود دارند، تعریف می‌کنم. اگر صحنه چوبین وجود نداشت، روی زمین، در یک میدانچه، در فضای یک خیابان، در کنج یک کوچه، روی بالکن و یا در پشت پنجره‌ای تعریف می‌کردم. اگر آدمهائی در دسترسم نبودند این داستانها را به‌وسیلهٔ قطعاتی از چوب، چند تکه پارچه، بریده‌های کاغذ، قطعات حلبی و هرآنچه که در دنیا یافت شود، می‌گفتم. و اگر چیزی یافت نمی شد این داستانها را با صدای بلند تعریف می‌کردم. اگر صدا نداشتم با دستها و انگشتانم سخن می‌گفتم. و اگر محروم از دست و انگشت بودم، آنها را با بقیه بدنم نقل می‌کردم. آنها را لال و بدون کلام، آنها را بی حرکت می‌گفتم. این حکایات را با کشیدن نخهائی، بر روی یک پرده و در برابر یک ردیف چراغ صحنه‌ای بازگو می‌کردم. من آن را به‌انحاء گوناگون نقل می‌کردم زیرا مهم برای من حکایت کردن برای دیگران است. برای آنهائی که گوش می دهند. آیا متوجه نیستید که مابقی چیزها برای من فاقد اهمیت‌اند؟ آیا درنیافته‌اید که وسیله بکار گرفته شده، عنصری واسطه بیشتر نیست، بلکه یک شیئی، و بهانه‌ای برای صحبت کردن با دیگران درباره چیزهائی است که در درون شما قرار دارد؟ و شما با من از تأثر سخن می‌گوئید، از سینما و یا بازهم چیزهائی دیگر! مردی که به سیمی آویزان است و در یک میدان عمومی بر یک صندلی در ارتفاع بیست‌متری زمین نشسته است، همواره این امکان را دارد که تنها، و با صندلی اش در آن بالا چیزی را که می تواند تعریف کند. تعریف کند که او وجود دارد، که تعادلش را حفظ می‌کند، که می تواند سقوط کند ولی سقوط نمی‌کند. تعریف کند که می ترسد

ولی وانمود کند که نمی ترسد و هزاران چیز دیگر. شما این را نمی فهمید؟ اگر این را نفهمید براستی هرگز هیچ چیز دیگری را هم نفهمیده اید. اما اینک مهم آنست که دیگر برایم اهمیتی ندارد تا دیگران سخنم را بفهمند، کافی است که تنها به من گوش فرا دهند.

یادداشت‌ها

۱— . اشتره‌لر در ناحیهٔ «تری استه» بدنیا آمده که آمیزه‌ای از سه فرهنگ نژادی است: او پدری اتریشی، مادری اسلاو و مادربزرگی فرانسوی دارد. با این تعبیر اشتره‌لر براستی از یک خانواده هنرمند «اروپای مرکزی» می آید. با این وجود او هرگز «ایتالیائی» بودن خود را انکار نکرده است. شاید به همین سبب است که بسیاری او را ایتالیائی-اروپائی می دانند، همانطور که پیتر بروک را انگلیسی-اروپائی، و یا اینگمار برگمن را سوئدی-اروپائی به حساب می آورند.

2- MURREN

3- MILANO - SERRA

4- PAOLO GRASSI

5- PICCOLO TEATRO

۶- PETER STEIN بزرگترین کارگردان معاصر تأتر آلمان غربی. از کارگردانی های معروف او تراژدی «اورستی» اثر اشیل و «ییلاق نشینان» گورکی را می توان نام برد.

۷- PATRICE CHEREAU معروفترین کارگردان جوان فرانسوی. «قتل عام در پاریس» اثر کریستوفر مارلو، «جدل» اثر «ماری وو» و «پاراوان ها» اثر ژان ژنه از بهترین کارگردانی های اوست.

۸— در نقدهای گوناگونی که بر تأتر اشتره‌لر نوشته اند علاوه بر جذبه و هیجان می توان نوعی «ناهماهنگی» یا «عدم انطباق» را هم یافت. این بدان سبب است که تأتر او در قالب های معمول و کنونی و در چهارچوب های از پیش ساخته جای نمی گیرد. با هر نمایش تازه او همواره تماشاگران را به اندیشه ای عمیق و تجدیدنظر کامل در معنی و شکل اثر وامی دارد. شاید هم بُعد «جذاب» و نیز «ناراحت کننده» تأتر اشتره‌لر از همین جا می آید.

۹— STYLISATION را می توان به «پالوده» ترجمه کرد. و منظور از آن در هنر تأتر و بازیگری، سبکی است دارای «تصنع»، و پاک شده از هر نوع حشو و زوائد واقع گرائی روزمره. و غالباً منظور اینست که به جوهر حرکت و بعد نمایشی خاصی توجه دارند که نوعی «قرارداد» و «فشرده»ایست از واقعیت زندگی.

۱۰- JACQUES COPEAU (۱۹۴۹-۱۸۷۹) بازیگر و کارگردان فرانسوی که به عنوان بزرگترین احیاء کننده تأتر فرانسه در اوائل قرن بیستم معروفست و تأتر فرانسه را به نوعی تا اوائل ۱۹۵۰ مرهون اندیشه های او می دانند. او در سال ۱۹۱۳ برای افشای تأثر بورژوازی و تجاری وقت، و نشان دادن یک نمونه درست، «تأتر ویوکولومبیه» را پایه گذاشت و با برگشت به سنتهای درست نمایشی (دوره الیزابت وکمدیادل آرته)، نوعی تأتر برهنه با صحنه ثابت، بدون دکور و فاقد شیئی را بکار برد و در عوض به اثر و بازیگر اهمیت بیشتر داد. در سال ۱۹۲۴ او به فعالیت «ویوو کولومبیه» خاتمه داد ولی در عوض از ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۹ با تعدادی از شاگردان و بازیگران به شهر کوچک خود در مرکز فرانسه رفت و در آنجا به آموزش آنان و نمایش برای روستائیان در میادین، دهات و حتی کلیساها پرداخت.

از ۱۹۲۹ به بعد، فعالیت کوپو مطلقاً پراکنده است.

۱۱— LOUIS JOUVET (۱۹۵۱-۱۸۸۷) بازیگر و کارگردان توانای فرانسه که شاگرد و دوست کوپو بود. او بزرگترین کارهایش را در فاصله دو جنگ جهانی اول و دوم بر صحنه برده است. و یکی از چهار کارگردان بزرگ فرانسه در این دوره بیست ساله است. «دون ژوآن»، «تارتوف»، «بشارت به مریم»، «اوندین»، «دیوانه شای یو»، «جنگ تروا روی نخواهد داد» و «دکتر کنوک» از معروفترین کارگردانی های اوست.

۱۲- SALZBOURG. نام شهری در اطریش و محل برگزاری یکی از مهمترین جشنواره های تأتر، اپرا، باله و موسیقی اروپا. اشتره‌لر مشاور هنری این جشنواره در بخش تأتر و اپراست.

13- SILVIO D'AMICO

۱۴— این مقاله ایست زیر عنوان «استادان من» MES MAITRES UN که ما از کتاب «تأتری برای زندگی» THEATRE POUR LA VIE نوشته اشتره‌لر برگزیده ایم.

15- L'ACCADEMIA DEI FILODRAM - MATICI

16- EMILIZ VARINI

۱۷— JANSENISTE — واژه‌ایست مذهبی و معنای «خشکه‌مقدس» را می دهد و در عرف به کسی می‌گویند که در رفتار و افکار خود بسیار سخت گیر و قاطع باشد.

۱۸— این مقاله ایست که «سیناه کسلر» تحت عنوان «اشتره‌لر کارگردان» نوشته است. این مقاله را نیز از کتاب «تأتری برای زندگی» ترجمه کرده ایم.

۱۹— INTERMEZZO . بقلم خود اشتره‌لر است.